

О МУЗЫКЕ, О СЕБЕ

Григорий Воронов — Марина Карасева:

«СТРАТЕГИИ ТВОРЧЕСТВА»

Мы — однокурсники. Гриша пришел на наш консерваторский поток уже сложившимся человеком с высшим образованием в области точных наук. Умный и обаятельный, он вызывал у нас, «мелкоты», неизменную симпатию: так, наверное, виноградный сок вдыхает аромат выдержанного вина.

С момента окончания консерватории прошло почти двадцать лет, на протяжении которых мы «пунктирно» виделись, обменивались жизненными впечатлениями. Словом, моя нынешняя встреча с Григорием Вороновым, композитором, главным редактором и генеральным директором издательства «Композитор», секретарем Союза композиторов России, заместителем Председателя Союза композиторов России, членом правления Союза композиторов Москвы могла бы стать просто «юбилейной» беседой на общие и близкие нам темы. Но случилось не так: «точкой запуска» для беседы стала музыка композитора.

«Найдешь ли время окунуться в память обо мне?» — есть такая поэтическая строчка в вокальном цикле Воронова «Инкрустация». Музыка Воронова с самых первых звуков пробуждает в памяти множество ассоциаций. Возникает чувство, что находишься на краю переливающегося световыми лучами водно-воздушного потока, в который невозможно влиться, и ты «утекаешь» туда целиком и плывешь в этом звуковом зазеркалье, выходя курс будто бы и самостоятельно, и в тоже время прислушиваясь к незримому присутствию чуткого направляющего.

Словом, именно музыка стала подсказывать мне остановки, неожиданные повороты и углубления в русле течения нашей беседы. Я постаралась отразить ее как можно точнее, сохранить ее стиль: штрихи и интонации, юмор и иронию, улыбки и сожаления. Рефреном в этой беседе стало размышление о композиторском творчестве, о взаимодействии музыки и ее слушателя. А в интерлюдиях между эпизодами беседы я пыталась разгадать, чем же состоит притягательная звуковая сила сочинений Воронова?

М.Карасева: Сначала вопрос, лежащий на поверхности: как взаимодействуют научное и музыкальное творчество? Было ли одно по отношению к другому для тебя дополняющим, противоположным или усиливающим? Какова оказалась роль наследственности в выборе пути? И вообще, есть ли разница между научным и художественным творчеством?

Г.Воронов: Для меня — разницы никакой. «Формула» творчества везде одна и та же: ты ставишь задачу и ее решаешь. Роль наследственности? Мой отец был выдающимся ученым, академиком, одним из лидеров (на мировом уровне) в своей специальности. Однако он был очень одарен вообще, в том числе музыкально: прекрасно играл на рояле, читал с листа — я с младенчества засыпал под хорошую фортепианную музыку (Бетховен, Шопен, Скрябин, Григ), — и рисовал прекрасно, и

книгу мемуаров написал. Он был из того поколения, которое имело разностороннее образование. Кстати, родом он из Ораниенбаума, города, в котором родился Стравинский. Так вот, в юности, в двадцатые годы, перед отцом стояла проблема выбора: куда идти — в музыку или в науку. Трудное материальное положение семьи подтолкнуло к выбору более «реальной» профессии, чем музыкант, и он поступил в Политехнический институт.

Полагая, что я пойду по его пути, отец очень расстроился, когда я, еще учась в техническом вузе, был принят на фортепианное отделение Гнесинского училища (мама говорила мне, что с тех пор он даже перестал подходить к пианино). Позднее, уже после того, как я стал студентом композиторского факультета Московской консерватории, отец сказал мне, не скрывая удовлетворения: «Ну хорошо, композитор хотя бы излагает свои идеи, пиано-



нист же трактует чужие. В конце концов, ты осуществил мое юношеское намерение».

— А как ты «заболел» музыкой?

— Это начинается с того, что тебе нравится музицировать. Я просто влюбился в музыку: приходил из школы — ставил пластинку, покупал их десятками. В общем, переслушал все, что было возможно, играл все, что было «по зубам» (тогда я учился в фортепианном классе при Доме ученых).

— И еще о культурных истоках. В твоей музыке много «знаковых отсылок» на «католическое» в искусстве — от жанров (мессы) до тембров («западные» колокола). Это ассоциации чисто эстетические?

— Безусловно. Во всяком случае, никакого отношения к богоискательству это не имеет. Я люблю мессу, в частности, реквием, как музыкальный феномен. Что касается звуковых отсылок на «католическое» в «Воспоминаниях о мессе», то это полуподслушанное: я был как-то в Шартре, зашел в огромный храм (но не в знаменитый Шартрский собор), удивительно светлый — все двери открыты, и хор мальчиков поет ангельскими голосами. У меня даже была первоначальная идея ввести в это сочинение детский голос. И еще я очень люблю латынь (точнее, ее звучание). Если бы вдруг оказалось, что канонические тексты не на латинском, то я, скорее всего, поступил бы, как Стравинский в своем «Царе Эдипе»: перевел бы их на латынь.

— Твоя музыка нередко вызывает, во всяком случае у меня, зрительные ассоциации, в частности, с живописью. К примеру, при звуках флейтового «Каприччио» мне вспоминается Сезанн с его «Пьеро и Арлекином». На какой живописи ты рос в детстве?

— Как и любой ленинградский школьник, я «рос» на экспозициях Эрмитажа, Русского музея и загородных дворцов. Правда, живопись в то время была для меня «на втором плане» — я больше интересовался скульптурой (меня привлекало все, что связано с Античностью). Живопись XX века вообще прошла мимо моего сознания. И только позже, лет в двадцать, в период бурного самообразования (точнее, ликвидации пробелов в образовании) я по-настоящему полюбил живопись, стал покупать огромное количество репродукций — от открыток до альбомов — какие были по карману. Так что к моменту поступления в консерваторию, я живопись знал в основном всю.

В «Каприччио» я действительно имел в виду конкретную картину, но не Сезанна, а «Разговор» Матисса, мне хотелось передать в музыке ее диалогичность. Вообще у меня была идея написать несколько каприччио по мотивам живописи. Эта идея воплотилась только в двух сочинениях: упомянутом Каприччио для флейты и в Скерцо для саксофона. Кстати, оба сочинения имели

счастливую жизнь. Первое было обязательным произведением на Всероссийском конкурсе флейтистов, оно неоднократно записывалось на радио. То же самое произошло и со скерцо, которое стало конкурсной пьесой на всесоюзном состязании саксофонистов.

— Действительно, пожалуй вся твоя музыка в хорошем смысле картинная. А видишь ли ты что-нибудь, когда пишешь?

— Когда пишу — нет, мне это не нужно. Когда слушаю — тогда вижу, в особенности, после того, как отхожу от процесса сочинения музыки, начинаю воспри-

нимать ее просто как слушатель. Хотя я думаю, что если бы я работал, к примеру, в музыкальном театре, мне бы наверняка понадобилось такое умение — «видеть» при сочинении.

— Время — играешь ли ты с ним в своих композициях? И как воспринимаешь время в музыке — условно говоря, по-малеровски пространно или по-брамсовски насыщено?

— Игра со временем? Пожалуй, — для меня это один из приемов. Как слушатель, я испытываю скорее малеровское ощущение: слышу все гораздо медленнее того, как это потом исполняется. Например, в моем недавно написанном сочинении — «Посвящении» для виолончели соло — мне хотелось, чтобы все медленные темы звучали как можно протяженнее. На репетиции же выяснилось, что у виолончелиста пьеса укладывается в голове совсем иначе: после его исполнения сочинение сразу стало короче раза в полтора. («Посвящение» прозвучало в одном из концертов XXIII фестиваля «Московская осень» в интерпретации С. Судзиловского — М.К.). Причем если исполнитель пробовал играть в указанном мною темпе, вся форма для него начинала разваливаться, и «уху не за что было уцепиться». Когда же я сам внутри себя эту пьесу прослушиваю — ничего не разваливается! Музыка, вероятно, может существовать в совершенно различных темпах, получаясь при этом совершенно иной.

Еще один поразивший меня пример. В разосланной по конкурсантам обязательной пьесе для саксофона я случайно выписал неверное (по метроному) обозначение темпа. О поправках удалось информировать не всех участников, и один саксофонист сыграл пьесу чуть ли не в три раза медленнее: получилась совершенно другая музыка, и эта, медленная, мне понравилась настолько, что я поместил бы на диск оба темповых варианта исполнения этой пьесы.

Интерлюдия первая

Попробуем погрузиться в слово «время» во множестве оттенков его звучания. Мы живем в линейном времени — от прошлого к будущему: музыка же дает нам возможность ощутить время циклическое. В музыке Воронова время предстает в различных моделях. Выделю несколько из них, назвав их условно: а) «время включенное», б) «время сквозное», в) «время историческое».

Включенное время здесь понимается как время действия, время переживания. Находясь в этом

* Термины «включенное» и «сквозное» время используются в психологии восприятия, в частности, в нейролингвистическом программировании. Более подробно о метапрограммах ощущения времени, в том числе в музыке, см.: Карасева М. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. М., 1999.

времени, мы оказываемся вовлеченными в события и состояния, развертывающиеся в музыке. Для существования включенного времени важно присутствие в музыке речевой метафоры: принципа монолога, диалога или полилога в качестве одной из семантических основ музыкальной формы. **Принцип речевой метафоры** особенно четко просматривается в «Античных танцах» для арфы, в «Каприччио» для флейты и фортепиано и в «Скерцо» для тенорового саксофона и фортепиано. Музыкакой одного «разворачивающегося» и «сворачивающегося» события — последовательного «заселения» и «опустошения» пространства — можно назвать «Постлюдия» для восемнадцати инструментов. В ней есть нечто от идеи, «запущенной» в онеггеровском «Пасифике-231».

Сквозное время — это своего рода «самопрезентация» времени. Наверное, многим знакомо это состояние, когда вдруг, отрываясь от всего, начинаешь ощущать, как оно утекает — время твоего существования — утекает по секундам, по каплям, как идущий в кадре «реальный» дождь из «Сталкера» Тарковского. Это время проходит смысловым контрапунктом через все «Три сцены прощания», написанные для симфонического оркестра. Сквозное время в этом сочинении самодействует и тогда, когда мы следим за постепенным растворением звуковой волны от звона колоколов и когда улавливаем затихающее эхо восходящего «зова» глассандирующей валторны. Это время ощущения себя в мире или мира в себе.

Историческое время совсем иное, оно сродни взгляду на время со стороны с возможностью мысленно сопоставлять разные эпохи. Это время, выложенное нашим сознанием в некий пазл, результат которого конечно же во многом зависит от «расклада карт»: от конкретного музыкально-слухового опыта.

Историческое время воссоздается Вороновым не только средствами музыкально-тематических и стилизованных аллюзий, но также и специальными приемами тематического развития. В «Каприччио», например, плотная полифоническая вывязанность одного из эпизодов отсылает нашу фактурную память ко времени баховского «Музыкального приношения» — «вязка» будто бы и знакома, да «пряжа» новая.

Время, создающее эффект отстранения, естественно оказывается преобладающим в «Воспоминании о мессе» (для сопрано и струнного квартета). Струнная полифония с бесстрастно-бесполитоновыми нетерцовыми аккордами единомоментно переносит слушателя не только в эпоху строготильных мотетов, но и во время исканий Хиндемита, а может быть, еще и в ту точку биографического времени самого слушателя, в которой он впервые соприкоснулся с музыкой подобного стиля.

Многослойным является время, поглощающее слушателя в «Трех сценах прощания». Здесь возникает особое сочетание включенного и сквозного времени. Рождается неподвластное сознанию **трансвое время**, которое можно было бы определить несколько парадоксально — как **время переживания те-**

чения остановленного времени. О средствах его создания — в следующей интерлюдии.

— С экзистенциальными переживаниями человека, «по жизни», редко когда бывает дано столкнуться. Он может испытать их лишь при неожиданной встрече со Смыслом Бытия. «Три сцены прощания» посвящены памяти родителей. С какой дистанцией от самого жизненного события написано это произведение?

— Первая часть вообще не имела к этому отношения, она просто, что называется, так «легла». А последняя часть действительно была написана сразу же после... Перекликаются же эти части между собой еще и потому, что мне всегда хотелось написать Реквием, часть заготовок для которого я использовал также и в «Воспоминаниях о мессе».

— Когда слушаешь «Три сцены прощания», ощущаешь, что в ней использованы некие темы-шифры. Не секрет, что в музыке такой прием подчас воспринимается как внешний: символика в искусстве, на мой взгляд, вообще построена на избыточности смысла. Но здесь другое: твоя музыка дает ощущение присутствия при некоем тайнописном действе. Это есть на самом деле?

— Да, по отношению к «Сценам прощания» это верно. В третьей части действительно все построено вокруг звуков «А—В—Н—А». Если читать их по-русски, получается инициалы: «Авенир Воронов, Нина Александрова». Однако, это единственный шифр, который введен сознательно.

Интерлюдия вторая

И все-таки ощущение присутствия многозначной тайнописи не оставляет. Это и хорошо, что музыка оказывается глубже «конструктивистских» авторских комментариев. Кроме того, вторгаться в Личное не дозволено никому. Поделюсь тогда собственными догадками.

Внутренний лейтмотивизм пропитывает сочинения Воронова, оставляя свои отметки на самых различных уровнях. Среди лежащих «на поверхности» — это ломано-хроматические мотивы из знаковой группы «тем креста» (тому лишь способствуют названные семейные инициалы). Такие мотивы можно встретить не только в «Сценах», но и в «Воспоминании о мессе».

Явно глубже, «скрытый от случайного взгляда», залегает семантический слой мистических «зовов» валторны-глассандо. Эти зовы в музыке Воронова дают о себе знать даже на временной дистанции: от «Сцен» (1995) к «Постлюдии» (2000).

Есть у Воронова и то, что можно назвать самоцитатами, транслирующими определенное состояние духа. К ним относятся несущие «позитив стойкости» упругие арпеджированные аккорды арфы-соло — они буквально прорываются сквозь всю музыкальную ткань «Сцен» — и восходят к «Античным танцам» (1982).

Теперь о трансоем времени и его основных компонентах. Психологически, транс — это просто измененное состояние сознания (в отличие от нашей бытовой трактовки этого слова). Степень углубления в транс может быть различной^{*}. В музыке

* В контексте данной статьи транс рассматривается с феноменологической точки зрения — как определенное состояние субъекта, поглощенного внутренними переживаниями. Подробнее о видах трансоевых состояний см.: Гиллиген С. Терапевтические транс. М., 1997; применительно к музыкальным переживаниям — в уже упомянутой монографии.

** Например, каждому, кто пользуется общественным транспортом, наверное, знакома практика самопогружения в так называемый «бытовой транс», когда, сидя в вагоне метро или автобуса, вы уходите в свои собственные мысли и образы, переставая замечать окружающую вас обстановку.



В классе у Т.Н.Хренникова

сонатный цикл, мне это кажется немножко наивным. К вопросу о стимуле: помню, как-то Игорь Кефалиди, по прочтении сонатного опуса одного из коллег, сказал: «Ну, как можно просто сесть за стол и написать сонату, надо же для чего-то ее написать!»

Так вот, не всякий музыкальный материал может быть облечен в сонатную форму: соната перестала быть привычным жанром музицирования, потому что изменилась музыкальная лексика. И понятно, чтобы прибегнуть к лексике *уместной* для сонатной формы, нужно иметь серьезный стимул.

— Таким стимулом может стать теперь стремление к парадоксу. Взять, например, фрейм классической сонаты, этот «формонаполнитель», и изящно назвать «иронической сонатой» — в таком духе постмодерна, побочная прелесть которого в том и состоит, что одна часть публики иронию звучания воспримет — и останется довольной *собой*, а другая часть слушателей останется довольной возвратом к *традициям*. В итоге может выйти, в некотором роде, консенсус... (☺☺).

Век Интернета породил феномен гипертекста. Стоишь, как добрый молодец, на развилке дорог, и выбираешь: направо «мышкой» пойдешь — одно продолжение будет, налево — другое. Есть ли у тебя идеи сочинения подобных форм в музыке?

— Вообще говоря, в процессе работы нередко отдаешь себе отчет в том, что с какого-то момента можно повести форму иначе. Но по каким-то причинам эти варианты развития отбрасываешь. Ведь весь гипертекст, о котором ты говоришь, должен входить в концепцию замысла. Или ты просто придумываешь некую игру, в которой отдельные блоки располагаются в определенном порядке, по выбору исполнителя, — подобные сочинения существуют. А вообще, такое гипертекстовое сочинение, на верное, можно и нужно придумать.

— Тогда с тебя пять процентов за мою инициативную идею (☺), а если серьезно, то я думаю, что «компьютерный формат» мышления, который все шире входит в коллективное сознание «пользователей музыки», неизбежно вызовет в музыкальном формотворчестве специфические изменения.

Пока же поговорим о старой доброй алеаторике. Тебя, думаю, раздражает звучание неподконтрольной вертикали? Твои звуковые вертикали свидетельствуют о том, что ты их слухом все время выверяешь.

— Просто, все хорошо в меру. Если композитор прибегает к алеаторике, то музыкальный материал должен

быть таким, чтобы абсурда не возникало.

— Уточни, пожалуйста, что ты имеешь в виду: то, что композитору следует все время направлять музыкантов?

— Мастерство композитора в алеаторическом произведении в том и заключается, что если он пишет алеаторический кусок, то должен предвидеть его звуковой результат. У одного моего коллеги был такой случай. Он написал в одном из фрагментов: «играть что угодно». И духовики стали разыгрываться в B-dur. Дальше — больше. Тогда автору пришлось выписать ограничения: «гамм не играть, того и этого не делать» и так далее (☺). Иногда алеаторика, в особенности ученическая, звучит все-таки как полная музыкальная чушь.

— К сожалению, далеко не все начинающие композиторы имеют хороший профессиональный слух. Поэтому сольфеджио на вступительном экзамене в консерватории должно быть важным предметом, не говоря уже о том, что оно *должно вообще там — быть*.

Вернемся к разговору о стилевых приемах в современной музыкальной композиции. Как ты думаешь, в чем еще сохраняется смысл полистилистики? Дорого яичко к Христову дню: на дворе нынче не семидесятые, и «продукт» сей уже порядком «в ушах навяз». Ведь именно через полистилистику чаще всего возникает соблазн пойти по пути упрощения коммуникативного воздействия на слушателя: после демонстрации диссонантного «ядерного кошмара» вот так взять да и запустить темку в стиле Моцарта или православно звучащего четырехголосия! Р-раз — и готово! Получится ностальгический кадр: «Воспоминание о Золотом веке, который мы потеряли», скомпонованный так, чтобы внезапно «озарить» слушателя этой немудреной идеей. Говоря языком приснопамятного времени, не усматриваешь ли ты в этом музыкального средства, повторяющего поддержку в общественном сознании одного из наиболее распространенных стереотипов мышления? Я, конечно, сгущаю краски, но ведь «неполезность» такой полистилистики как драматургического штампа действительно существует. Как на сегодня можно было бы отбить этот «идейный душок»?

— Как — не знаю, но действительно, ты совершенно права, что-то в этом роде обычно в музыке и выдается. Обычно после «бурь» вдруг возникает что-то такое наивное. Между прочим, и у меня есть такое произведение, «Фантазия для гобоя и арфы», в котором крайние части написаны в серийной технике, а середина — в барочном стиле. Я очень долго бился над этой серединой, пока она не перестала звучать по-эстрадному, с затертым контрастом «некрасивое — красивое». Это сочинение надо сейчас переделывать... но красивую серединку я переделывать не стану! (☺).

Интерлюдия третья

В своих композициях Воронов обращается с полистилистикой очень аккуратно, оставляя, как правило, лишь тонкие стилевые вкрапления, являющиеся частью отражаемого в музыке феномена исторического времени. Наиболее часто применяется композитором прием **жанрового намека**, который, например, ощутил в ре-мажорном романсовом фрагменте десятой части вокального цикла «Инкрустация», или прием **жанровой имитации**, используемый в заключительной, фа-минорной «простой грустной

песне» этого цикла (в духе шубертовского «Шарманщика»). В «моторных» же эпизодах флейтового каприччио слышны интермедийные отголоски жанра «concerto grosso».

— Есть такая эзотерическая формула: «Энергия следует за вниманием». Полистилистика как область привлечения интереса, в конечном счете, уже «морально устарела». А минимализм?

— Минимализм может быть очень уместен — если не превращается в установку на всю дальнейшую творческую жизнь. У меня были такие опыты.

— Многие стебли минимализма имеют корни в восточном складе мироощущения. Каково твое отношение к теме «Восток-Запад» в музыке?

— Люблю традиционную японскую музыку, она звучит очень современно. Отчасти я сделал попытку воссоздать элементы японского колорита в вокальном цикле «Инкрустация» — к тому в нем располагает сама форма стиха.

В цикле использованы тексты стихотворений В. Бункина, написанных в стиле ямбистов (танка). Надо, однако, заметить, что сам цикл прямых музыкальных ассоциаций с традиционной японской музыкой не вызывает. Если не считать возникающего общего ощущения утонченной нежности, разливаемой с воздуха, как чай на чайной церемонии.

— Проблема «подлинное — не-подлинное»: аранжировка авторских произведений как культурный артефакт. Например, берем ми-мажорный этюд Шопена и создаем его «римейк»... для трубы. Как ты к этому относишься, жестко?

— Жесткого отношения нет, но результаты большинства аранжировок убеждают меня в том, что делать этого, по возможности, не следует. Во мне говорит не ретроградство — просто так мало встречается удач в этой области... А взять эти полуэстрадные обработки! Приведу пример. Недавно по телевидению отмечали юбилей Огинского: сказали, что самое известное его сочинение — «Полонез Огинского» и дали запись (8) — «мертвый тембр синтезаторных струнных с ритм-группой! Самое интересное было дальше. Эту же передачу видел мой сосед по даче — очень умный и образованный человек. Так вот, когда я стал возмущаться нелепостью услышанного, он удивленно спросил: «Да чего ты кипятишься, разве мелодия изменилась?». А мы с тобой о тонкостях аранжировки говорим... (9).

— И все-таки еще о тонком. Микрохроматика — ты пытался «баловаться» ею?

— Конечно пытался — в моей гобойной фантазии я экспериментировал с четвертитонами.

— А как их исполняют духовики?

— Легко — простым изменением напряжения губ. Честно говоря, я сейчас к этому несколько остыл, потому что на самом деле там четвертитонов... нет.

— Хочешь сказать, что там есть «светлый образ четвертитона»?

— Именно — как краска. Это был для меня хороший опыт: теперь, когда мне надо, чтобы исполнитель изменил окраску звука, я могу попросить его сыграть выше или ниже на четверть тона.

— И он это делает так, как будто слышит именно «четверть» тона, а не «треть», скажем? (10). Значит, ты думаешь, что нет такой задачи — прицельно обучить исполнителей слышать эти интервалы с аптекарской точностью?

— Думаю, нет, конечно.

— Не секрет, что в нынешних российских условиях у исполнителей-оркестрантов часто нет возможности — времени и сил — «вынашивать» репетируемое ими произведение. Чего ты стремишься добиться от исполнительской интерпретации? Какие указания ты даешь музыкантам? Посвящаешь их или нет в свой авторский замысел?

— Уже несколько столетий композиторы в своих рукописях используют стереотипные термины, предписывающие темп и характер игры. Так же поступаю и я. На репетициях я веду себя достаточно индифферентно: мне лишь необходимо, чтобы музыка звучала осмысленно. С авторским замыслом, за очень редкими исключениями, я исполнителей не знаколю никогда.

— А как насчет авторских рукописей? Знаешь ли, композиторы над исполнителями подчас измываются: такой нотный текст завернут... Нередко именно нотографические изыски визуально отталкивают потенциальных звуковых воплощений этой музыки от ее разучивания. Что ты на это скажешь?

— Кто-то из музыковедов утверждал, что каждый композитор чуть ли не мечтает ввести какое-нибудь новое обозначение, и чтобы, при этом, оно еще и прижилось. Для меня нотная запись — это просто закодированная музыка. Хотя я ее стараюсь красиво разместить на листе бумаги, и уж конечно, забочусь об удобстве ее чтения (а для чего еще она нужна?).

— Есть ли у тебя любимые и нелюбимые музыкальные инструменты?

— Если говорить об оркестровых инструментах, то нелюбимых нет: все любимы по-своему. А если речь идет о сольных — ведь сейчас из всего пытаются сделать сольные инструменты, — то с этой точки зрения я недолюбиваю даже виолончель. Нужно быть богом, чтобы играть на ней чисто виртуозную музыку. А что тогда говорить о контрабасе, тромбоне, тубе?

— Есть ли у тебя постоянные контакты с исполнителями, постоянные инструментальные «заказчики»?

— К счастью, они всегда были. Я с удовольствием вспоминаю творческие контакты с А. Ротенбергом, М. Шапошниковой, А. Волковым, С. Судзиловским.

Интерлюдия четвертая

Любимые, точнее сказать, композиционно значимые инструменты у Воронова все же есть. Среди них — арфа, флейта, челеста, колокола. Можно сказать: «французский аристократический набор» — если не слышать самой музыки. У Воронова эти инструменты несут важную «идейную нагрузку»: они источают Свет, на всех метафорических и метафизических уровнях этого слова.

Еще одно наблюдение: в музыке Воронова инструменталистам всегда есть что играть. Даже по аудиозаписям чувствуется, что сам процесс «игры в звуки» вызывает у музыкантов чисто инструментальное удовольствие. И это немаловажно, поскольку в современных музыкальных опусах такая возможность исполнителям представляется далеко не всегда.

— Композитор — это особый, нелегкий образ жизни, при котором ты периодически себя «оголяешь», раскрывая душу перед слушателями. Каково твое отношение к успеху и признанию?

— Когда я учился, то хотел стать известным композитором. Вскоре после окончания консерватории я уви-

дел, что этим нужно специально заниматься, и мой интерес к этому делу постепенно «рассосался». Я не могу сказать, что для меня признание — вещь уж совсем безразличная, но в общем-то главное не это. Хотя... люблю, когда меня хвалят коллеги (☺).

— *Успех сочинения на концерте. В чем он для тебя выражается?*

— Так все же в зале происходит, это — «гробовая» тишина: буквально видишь, как слушает зал.

— *Композиторские конкурсы. Важно ли участвовать в них?*

— Если получаешь премию (денежную), то важно. А так, думаю, нет. Я обсуждал этот вопрос с коллегами — все примерно так и считают. Нередко говорят и про «целенаправленное» жюри, которое отбирает сочинения исходя из того, как они графически выглядят — авангардно или традиционно. При этом в партитуру такое жюри практически не вслушивается.

— *Помню, как один наш сокурсник, выкапывая рядом со мной из мерзлой глины колхозную картошку (напомню: у студентов-первокурсников в то время была обязательная «картофельная повинность» — М.К.), сказал, что всю жизнь отдаст сочинению камерной музыки. А в итоге стал благополучным эстрадным певцом. Стирание граней между шоу-бизнесом и искусством сейчас идет полным ходом. Как ты относишься к вопросу о социальной ангажированности художника? Проще говоря, как совмещается музыка и заработок? Реклама и музыка?*

— Как «Даниссимо» и Рахманинов (☺). Непонятно, кстати, почему авторы этого «йогуртного» ролика решились использовать рахманиновский мотив, ведь это объект строго охраняемого авторского права. Сам я в рекламе никогда не работал.

Что касается «работы за ощутимые деньги», то я делал ряд аранжировок бардам, писал песенки для телепередачи «Улица Сезам». И делал это с удовольствием, получая эти самые «ощутимые деньги». Но к концу такого периода обычно сатанеешь: начинает хотеться чего-то «большого и чистого» — и ты садишься вдруг за сочинение, которое тебе никто не заказывал.

— *Прилив вдохновения от обратного? (☺)*

— Можно сказать и так, хотя у меня не много было «халтур» такого рода.

— *Какова для тебя приемлемая форма критики? Что важно композитору прочитать в аналитической статье о музыкальном произведении, в том числе о собственной музыке?*

— Не знаю, возможно ничего: мне это мало что дает. Если я читаю о сочинении, которого никогда не слышал — тогда это бессмыслица. Если мне надо проанализировать форму какого-либо произведения — так я это могу сделать и сам. Что касается собственной музыки, мне кажется, я слышу все слабости и достоинства своих сочинений.

— *Расскажи о своем композиторском слухе. Он у тебя абсолютный? Природный или сформированный?*

— Мой абсолютный слух точнее будет определить так: сначала существовавший, потом потерянный, а далее сделанный. Еще в грудничковом возрасте, по рассказам родителей, я пел «На сопках Манчжурии» (☺) всегда в одной и той же тональности. Потом, из-за отсутствия серьезных занятий музыкой в школьные годы, этот абсолютный слух исчез. А затем он возник снова, но уже как выработанный. Я могу внутренним слухом вызвать терцию «фа — ре-бемоль» и от нее уже отсчитывать далее.

— *Что дает абсолютный слух композитору?*

— Трудно сказать. Существовало такое количество композиторов настоящего калибра, у которых не было абсолютного слуха... Необходимым является лишь понимание разницы между высотами.

— *А как же семантика звучания отдельных тоналностей, способная исказиться при транспонировании?*

— Возможно, что это на самом деле скорее проблема музыкального строя. В темперированном строе, на мой взгляд, почти ничего не меняется. И тут я согласен с Андреем Волконским (его книгу недавно выпустило наше издательство*), который считает, что темперированный строй убил модуляцию, потому что все гармонические обороты звучат в нем совершенно одинаково. Волконский убежден, что «Хорошо темперированный клавир» Баха вовсе не был манифестом равномерной темперации. У Баха с немецким языком все было в порядке, и если бы он хотел назвать сочинение «Равномерно темперированный клавир», он бы так и сделал.

Волконский также утверждает, что Бах никогда не играл своих сочинений в равномерной темперации. Одним из косвенных свидетельств, по Волконскому, здесь служит то, что Бах перед концертом всегда сам настраивал клавесин, причем успевал это сделать за пятнадцать минут — это два мануала-то! Бах явно строил по чистым интервалам, оставляя какой-либо «расстроенный» в том месте, которое для данного концерта его устраивало.

— *А как насчет «Хорошо темперированного сольфеджио»? Какие отношения у тебя складывались с этим предметом?*

— Начнем с того, что перед поступлением в консерваторию я впервые столкнулся с тем, что диктанты бывают не только двухголосные (☺). За полгода до поступления в консерваторию я срочно начал «заштопывывать» сольфеджио и «натаскала».

— *Какие навыки тебе из этого пригодились, как композитору?*

— Знаешь, я только потом понял, что те навыки записи игаемого на рояле, которые вырабатывались в учебных курсах, были не совсем теми, которые потребовались мне в жизни. А потребовалась развитая музыкальная память, умение мысленно повторять все в разных темпах. Когда у нас в консерватории закончились академические диктанты и пошли фрагменты из современной музыки, для меня сразу отпали все проблемы, так как эти фрагменты были в стиле. И еще я заметил такую вещь: сыгранная мелодия может вылететь из головы насовсем, когда же ты ее сочиняешь, она даже если и забудется, то все равно потом к тебе вернется.

— *Мы плавно подошли к педагогике. Какова для композитора роль педагога по специальности? Кем должен быть тот главный в студенческий период человек, который тебя формирует?*

— Меня в свое время этот вопрос тоже интересовал. Я как-то спросил Денисова: «Как с Вами занимался Шебалин?». Он ответил: «Шебалин приносил в класс ноты, и мы анализировали». Так же занимался и Мессин. Вот это и есть учеба, по-моему, — остальное все придет само.

— *Соответственно, таким образом снимается вопрос о копировании стиля педагога?*

* Волконский А. Основы темперации. М., 1998.

— Конечно. Ты можешь любить его как композитора, но можешь быть к нему и равнодушен. Главное, ты понимаешь, что у него большой музыкальный опыт, что он накопил огромное количество ассоциаций — словом, ему есть чем с тобой поделиться. Ведь у студентов просто не хватает элементарного опыта — ни жизненного, ни слухового.

— *Может ли тогда в роли педагога по специальности выступать теоретик?*

— Безусловно. Если он со студентом вообще выправлением композиции не будет заниматься (☺). Важен также педагог по инструментовке, поскольку она тесно связана с музыкальной формой.

— *Как ты думаешь, что нужно изменить в вузовской системе подготовки композиторов? Что добавить?*

— Я бы добавил практическое знакомство с игрой на различных музыкальных инструментах и, главное, постарался бы создать условия, при которых студент получил бы возможность *услышать в живом исполнении каждое* свое сочинение, написанное для оркестра — обычно же это «шоковое событие» случается не раньше выпускного экзамена. Невозможно знать об оркестровке исключительно по учебникам. Я сколько ни читал Римского-Корсакова или Берлиоза, все равно некоторые места в своем выпускном сочинении инструментовал по-разному, в нескольких вариантах, чтобы проверить, все ли из написанного есть правда. Ведь некоторые студенты, почитав лишь руководства, выходят из стен консерватории, всерьез уверовав в то, что кварту нельзя поручать, скажем, двум гобоям, потому что она будет выпирать... Все зависит от замысла.

И еще. Я полагаю, что сочинение и инструментовку должен преподавать один мастер, поскольку инструментовка — это атрибут композиции.

— *Каково твое отношение к вопросу о «ломке стиля», порой такому болезненному для начинающего композитора?*

— Процесс этот, может быть, и болезненный, но естественный, как линька у животных. Он происходит, в первую очередь, в результате знакомства с новой, неизвестной тебе музыкой. Я занимался в классе Т.Хренникова по композиции и в классе Э. Денисова по инструментовке — и меня, к счастью, никто искусственно не ломал.

— *И все же, допустим, приходит в консерваторию ученик, который сочиняет в стиле Моцарта или в духе советских патриотических песен. Что тогда педагогу с таким учеником делать?*

— Все равно ломать не стоит. Надо дать ему возможность *слушать музыку*, много музыки. Стимул к изменению стиля должен идти изнутри. А побудительным мотивом к этому вполне может стать и стремление подражать кому-то из мастеров.

— *В социологии культуры, как известно, достаточно долго культивировалась модернистская идея прогресса — в области художественного творчества, в частности, поддерживалась ценностная установка на новизну художественных средств. У нас в стране пик «ажитажного спроса» на эти средства пришелся на середину 70-х годов. Вспоминаю, с какими авантюрами студенческими ухищрениями я доставала тогда свежееизданную книгу Ц.Когоутка о техниках композиции в музыке XX века, распространявшуюся только по «открыточному лимиту» (предварительным заказам — ☺). Сейчас такой установки на «новизну как элитарный шик», в общем-то, нет. Что же тогда есть сейчас в композиторском мире?*

— По мнению некоторых композиторов, в частности, В.Мартынова, сейчас наступила «посткомпозиторская эпоха». Все уже сочинено. Ничего не придумаешь. На мой взгляд, это верно лишь отчасти, но ничего плохого тут нет. Ты пишешь то, что тебе хочется. Что именно — зависит от собственного побудительного мотива. Никто не удивится, если композиция будет в стиле барокко или в технике ортодоксальной додекафонии. Все что угодно. Самое главное — чтобы у слушателя не возникло первоначального отторжения.

— *Слушателя надо воспитывать, и творческая деятельность музыкального издательства в этом плане чрезвычайно важна. Твой период становления как руководителя совпал с наступлением 90-х — годов с всесоюзно «поехавшей крышей».*

— Да уж, крыша поехала основательно. Главным редактором меня назначили в 91-м году, а совмещать функции главного редактора и директора я стал гораздо позже, в 94-м, когда стало ясно, что формировать творческую концепцию издательства и осуществлять ее должен один и тот же человек.

— *И каковы сейчас основы творческой концепции развития издательства?*

— Во-первых, издательство было и остается «издательством первых изданий», выпускающим, прежде всего, современную музыку, современные книги по музыке и периодику. Во-вторых, издательская деятельность должна включать в себя не только полиграфическую сферу, но и аудиозапись — мы уже подготовили к печати первый тираж дисков, — а также прокат оркестровых голосов и концертную деятельность — нами было организовано с десяток концертов современной музыки.

В 2002 году выйдет первый каталог нашего издательства. Мы не хотели выпускать его раньше, потому что он выглядел куцевато: вследствие сорокалетнего (за всю бытность издательства) отсутствия каталога, мы не владеем полным списком сочинений, на которые мы должны были иметь авторские права. Сейчас в нашем арсенале несколько сот современных произведений.

— *С какими зарубежными партнерами издательство имеет приоритетные контакты?*

— У нас есть хорошие контакты с издательством «Schott», в частности, мы с ними учредили совместное издательство «Композитор-Интернейшнл», выпустившее уже в Германии произведения Щедрина, Мосолова, Локшина, Арсеева. На очереди издание Рославца.

— *В каком русле находятся новые проекты издательства?*

— Мы, например, хотим издать Духовные концерты Бортнянского. Дело в том, что его сочинения дошли до нас в редакции Турчанинова и Чайковского. А сейчас мы выпустим издание, максимально приближенное к прижизненному изданию Бортнянского. Разница между редакциями в существенной степени касается иной трактовки мелизматике. Также мы собираемся выпустить неопубликованную театральную музыку А.Хачатуряна. Планируем издать целый ряд словарей и справочников, имея в виду создать в конечном итоге собственную музыкальную энциклопедию.

— *На какой научно-теоретической базе делаются подобные издания, и как в целом налажен информационный поиск в сети современных исследований по музыкознанию?*

— Нас уже знают, а именно: знают, что мы регулярно издаем серьезные работы. Соответственно, к нам и обра-

щаются с серьезными идеями. Живой пример с изданием Бортнянского: к нам обратился фонд Беляева с предложением опубликовать хоровые концерты Бортнянского, «очищенные» от редакций Турчанинова и Чайковского. Эту уникальную «очистительную» работу проделал петербургский музыкант Л. Григорьев, его монографию о мелизматике в музыке XVIII века мы выпустим вместе с концертами Бортнянского.

И этот проект не единственный в нашем творческом контакте с фондом Беляева (кстати, фонд участвует в проекте также и финансово).

— За последнее время издательство заметно расширило масштаб своей деятельности. Происходит ли при этом расширение географическое: как организованы региональные связи издательства?

— Если говорить о распространении издательской продукции, у нас есть постоянные «коробейники», которые периодически получают наши прайс-листы и берут товар на реализацию. Что же касается тридцати шести региональных организаций, входящих в состав Союза композиторов России, то там тоже знают, что издательство воскресло и работает — авторы просто присылают нам свои сочинения, многие из которых мы регулярно печатаем.

— И последний вопрос. Понятно, что как успешный руководитель, ты, естественно, должен уметь гибко ориентироваться в потребительских запросах. А как композитор? Настраиваешься ли ты, сочиняя, на какой-то определенный тип слушателя? Какие средства ты используешь в привлечении слушательского внимания к своей музыке?

— Вот об этом, честно говоря, не думал. Я просто пишу то, в чем сам ощущаю необходимость.

Интерлюдия пятая

Талантливый рассказчик, часто не зная законов риторики, умеет увлечь публику своим повествованием. Композитор, желающий, чтобы его музыку исполняли и слушали, так или иначе стремится интуитивно отобрать наиболее эффективные приемы звуковой коммуникации со слушателем. Мерой результативности такого отбора оказывается талант автора. Григорий Воронов — из цеха мастеров. Все времена в его музыке, даже самые медленные, протекают интенсивно, с той «информационной плотностью», которая в каждом конкретном сочинении позволяет сохранять слуховой интерес к разворачивающимся в нем гармоническим, ритмическим и тембровым событиям.

Музыка Воронова действительно хорошо «ложится» на слух. И причина здесь вовсе не в «доступности» музыкального языка — он как раз весьма далек от привычных среднестатистическому слушателю стандартов эпохи музыкальной классики. Причины «контактности» сочинений Воронова надо искать прежде всего в соответствии их формы и музыкального материала основным законам управления слушательским вниманием.

Среди таких законов выделим **законы замкнутости восприятия, организации воспринимаемой информации в блоки и закон переключения внимания**. Их действие спроецировано, в первую очередь, на организацию музыкальной формы. Упомянутая уже «шахматность формы» Воронова — метафора действительно емкая. Ее можно воспринимать не только аналитически — как доказательство интеллектуальной состоятельности сочини-

теля, — но и сенсорно, зрительно представив себе глубину контраста в чередовании белых и черных контуров цвета на шахматном поле. Рондообразность как принцип формы у Воронова выступает в качестве психологического механизма закрепления следов в памяти.

Этот эффект усиливается в результате использования автором внутренних арочных конструкций. Материалом для создания таких «петель обратной связи» в ощущении формы становятся у Воронова самые различные компоненты музыкального языка: интонационно тождественные или близкие мотивы, тембры, аккорды — таковы, например, лейт-аккордовые обороты, простирающиеся весь цикл «Инкустация». Не забыты Вороновым и традиционные рецепты организации высотного единства произведения: сочинение может быть написано «в некотором тоне», например, как в «Инкустации», в тоне «фа».

Психологической основой для поддержания уровня информационного интереса к любому длящемуся событию является принцип контраста и выделения **фигуры из фона**. В музыке Воронова замкнутые мелодико-ритмические фигуры, легко вычленимые слухом благодаря цезурам, метрической ясности и разнообразию мотивной структуры, вписаны в процесс непрерывного плетения музыкальной ткани, значительная роль в котором принадлежит, полифоническим приемам развития. Контрастность разделов формы подчеркивается мелодико-ритмическими, тембовыми и стилистическими различиями. Особенно наглядно эти свойства проявляются в обоих капрично — флейтовом и саксофоновом, — отражая одновременно типичные черты этого жанра.

На успешность запоминания слухом музыки непосредственно влияет получение от нее **сенсорного удовольствия**. Его возникновение, в свою очередь, связано с подсознательным нахождением **антропоморфных соответствий** в музыке: ведь мы даже в конструкции «лобовой» панели поезда способны «увидеть» контуры человеческого лица. Такое свойство нашего восприятия в отношении музыки проявляется прежде всего в интуитивном сопоставлении ее с речью. При этом важную роль в достижении слухом «звукового комфорта» играет наличие в музыке **волнового принципа развития**.

У Воронова он распространяется не только на синтаксический уровень сочинения, но и на композиционный. Характерные приемы волнового синтаксиса отчетливее всего проявляются в вокальных произведениях композитора, они придают речитативным линиям естественную пластику, вокальным текстам — мелодическую распетость. При том, что интонационной базой являющиеся типичные для музыки XX века широкоинтервальные и ломано-хроматические модели, ощущение «рванных» музыкальных линий, составленных из множества точек, в музыке Воронова отсутствует.

На композиционном уровне можно выделить часто применяемый автором **прием динамико-агогической волны**, благодаря которому такая форма «живет и дышит». Один из ярких примеров — начальный раздел «Скерцо», в котором плавно, как эквалайзере, изменяется начальная тембро-громкость, и затем темновая характеристика звучания саксофона.

Успешному «удержанию» слушателя во временном пространстве любой музыки служит достаточно высокий уровень ее **ассоциативности** — в ином случае музыкальное произведение как событие обычно остается «неотреагированным». Под ассоциативностью здесь следует понимать не только и не столько удобную возможность для толкования музыкального произведения как программного, сколько степень легкости проявления в нем сенсорных и социокультурных аналогий.

Среди сенсорных аналогий надо выделить область **визуально-кинестетических синестезий**: индивидуальных ощущений в музыке цвета, запаха, вкуса и так далее. В качестве потенциально ярких синестезийных зон в музыке Воронова можно назвать обрамляющие разделы «Античных танцев» — пассажи арфы звучат в них как удивительно красивый ниспадающий серебристый шелест елочного «дождя» — а также заключительный раздел «Сцен прощания», с «почти реальным» ощущением дрожания воздуха, прозрачности присутствия в «царстве теней».

В ряду средств, «запускающих» **социально-культурные ассоциации**, — звук колоколов в «Сценах прощания» или (там же) звучащие из «небытия» аккорды засурдиненных медных: их ритуальная семантика считывается здесь именно через специфический тембр, а не через жанровую модель.

Музыка способна также вызывать ассоциации, пробуждающие нашу **генетическую память и детские инстинкты**. У Воронова так, например, происходит в цикле «Инкрустация», который весь пронизан **интонацией колыбельности**, одной из древнейших в истории развития музыки.

Для музыкально подготовленного слушателя при восприятии музыки возникают дополнительные возможности установления более сложно организованных, стилевых ассоциативных связей. Здесь, как уже говорилось, лежит главная область применения **стилевых аллюзий**. В музыке Воронова, помимо упомянутых профилей Мессиана и Хиндемита, выступает также силуэт Стравинского как сочинителя «Симфонии псалмов» — этому произведению явно отдается интонационная дань почтения в заключительном разделе «Воспоминания о мессе». В нем же буквально рассыпаны интонационные аллюзии на моцартовскую «Лакримозу». Подчеркну, именно рассыпаны: у Воронова ничего не подают в виде «расфасованного филе» — музыкальному слуху все надо «готовить» самому. И слуху развитому этот процесс кажется увлекательным.

Получается, что музыка Воронова оказывается интересной как «для тех, кто понимает», так и для обычного слушателя. Что ж, может быть композитору удалось создать желанный коммуникативный баланс?..

Все неспешные беседы однокурсников похожи друг на друга. Если они ведутся двадцать лет спустя. И все они сродни «взгляду времени». Единая история сближает. А пережитое вместе в общем звуковом пространстве делает ближе всех нас — в этом, наверное, и есть одна из отгадок секрета воздействия музыки как искусства звукового переживания.

P.S. И еще одна отгадка: музыка Воронова притягивает потому, что она мастерски вырезана по лекалу буквы «S» — издавна искомой в искусстве формулы красоты.

«Московская осень»

Роман Леденев

ЧЕРЕЗ ТЕХНИКУ — К МУЗЫКЕ СМЫСЛА

С Р.Ледневым беседует Л.Генина

Л.Г.: Прежде всего, как мы будем разговаривать — «на Вы» или, как привыкли всю жизнь, «на ты»?

Р.Л.: Ну разумеется, как привыкли.

— Хорошо... Итак, прошла n-ная «Московская осень». Говорю «n-ная», потому что числовой показатель особого значения не имеет. Сколько длится «Осень», столько длятся и сопутствующие ей проблемы-лейтмотивы: условно говоря, процент бесспорно удачных сочинений, перегруженность программ, практика их отбора и комплектования, нехватка репетиционного времени для исполнителей, процесс приобщения слушательской аудитории и т. д. и т. п. На все эти темы можно издать солидный сборник хотя бы из публикаций нашего журнала; каких только материалов здесь не было! — диалоги и монологи, «круглые столы» и обзоры по жанрам, полемические заметки и слу-

шательские отклики... Полагаю, читателям многое из перечисленного изрядно поднадоело. И все же коли фестиваль продолжается, не миновать и некоторых повторов в его освещении.

Сперва давай вспомним: когда «Осени» только начинались, то есть более двух десятилетий назад (да и позже), бытовала точка зрения: вот-мол альтернативный смотр музыки, противостоящий «секретариатским» программам различных композиторских съездов, пленумов, фестивалей советской музыки в республиках и за рубежом и т. д. Вероятно, какая-то доля истины в таких суждениях была; причем, как ни парадоксально, молодому талантливому москвичу нередко было куда трудней пробиться на всесоюзную эстраду, чем, скажем, молодому талантливому киргизу: просто несопоставимы количественные масштабы творческих